

TULLO BUSIGNANI

IL CROCIFISSO LIGNEO DEL SUFFRAGIO A CERVIA

È l'unica opera d'arte rimasta di Cervia vecchia, e stava nella chiesa dei Conventuali, dalla quale, mutato luogo la città alla fine del Seicento, passò nella nuova, ricostruita in Cervia riedificata; finché demolita anch'essa nel 1872, il crocifisso fu allogato dove ora si trova, nella chiesa del Suffragio.

A una prima occhiata, questa scultura lignea rivela una impronta che non è dell'arte nostra. Si iscrive in un modulo esile e lungo, accentuato dall'estrema magrezza delle braccia e dal rastremarsi della parte inferiore del corpo, per le gambe che si sovrappongono. La testa è cinta da una corona di fune ritorta, che nelle fotografie qui riprodotte non appare. Gli occhi aperti ma non sbarcati, come nei crocifissi romanici, volgono lo sguardo in alto e paiono accompagnare il grido: « Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato? ». È un particolare, questo, che non si nota subito, a meno che non ci si trovi a una distanza molto ravvicinata, tanto l'ombra che si raccoglie sotto le occhiaie dà l'impressione che siano socchiusi e volti in basso, quasi ad accompagnare nell'agonia la lieve inclinazione del capo; un particolare che non ha l'analogo nei numerosi crocifissi di questo tipo.

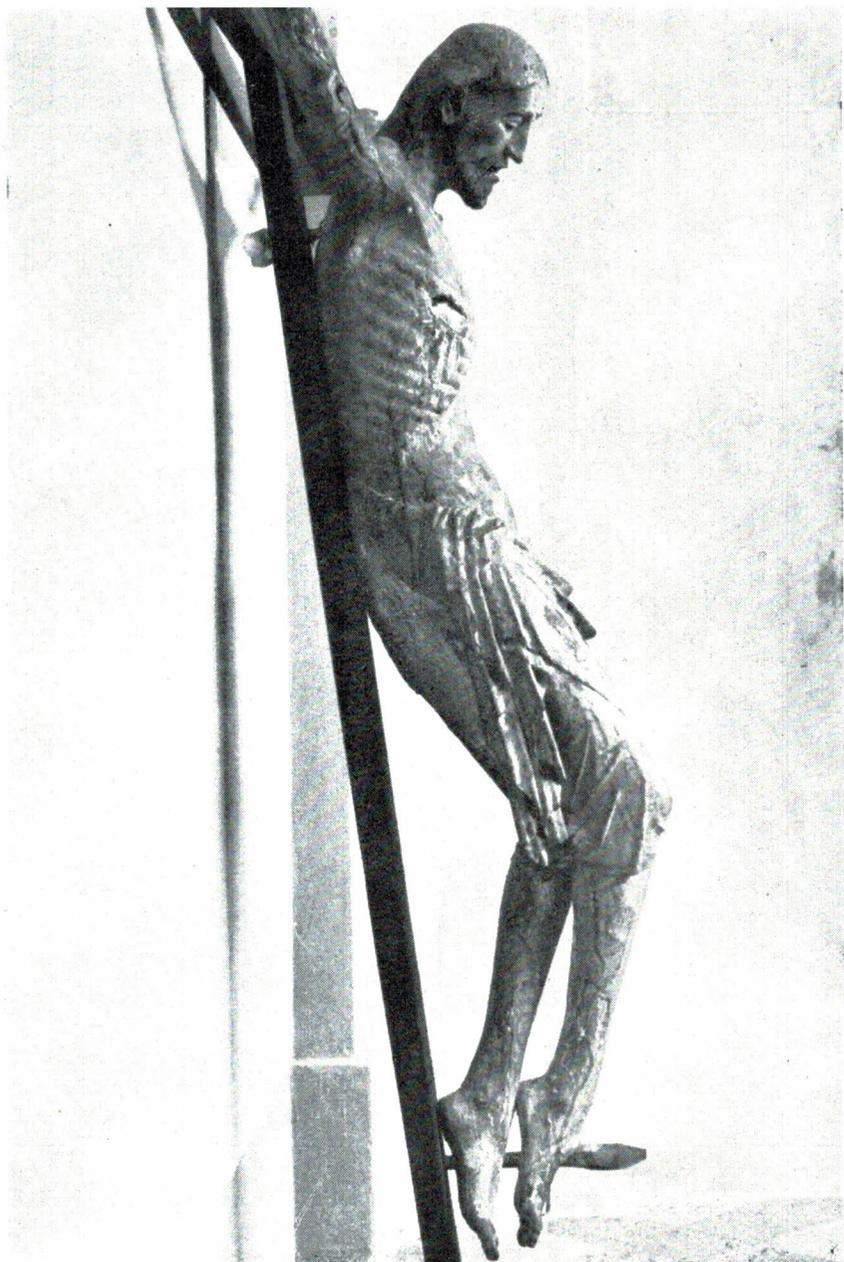
Testa e volto sono trattati con seguace finezza: ampi e nitidi gli archi sopraccigliari e rilevati gli zigomi, che nel giuoco sapiente dei piani fanno sembrare più marcata la tesa magrezza del viso; delicatamente profilato il naso, dalle narici fini e sensibili. La bocca, aperta, un po' alterata da un guasto a destra, e i denti visibili danno alla figura, insieme con gli occhi, una espressione drammatica, senza per altro la forzatura di tono che noteremo in altri esemplari. Gli omeri appaiono slogati e la gabbia toracica non ha accentuazioni

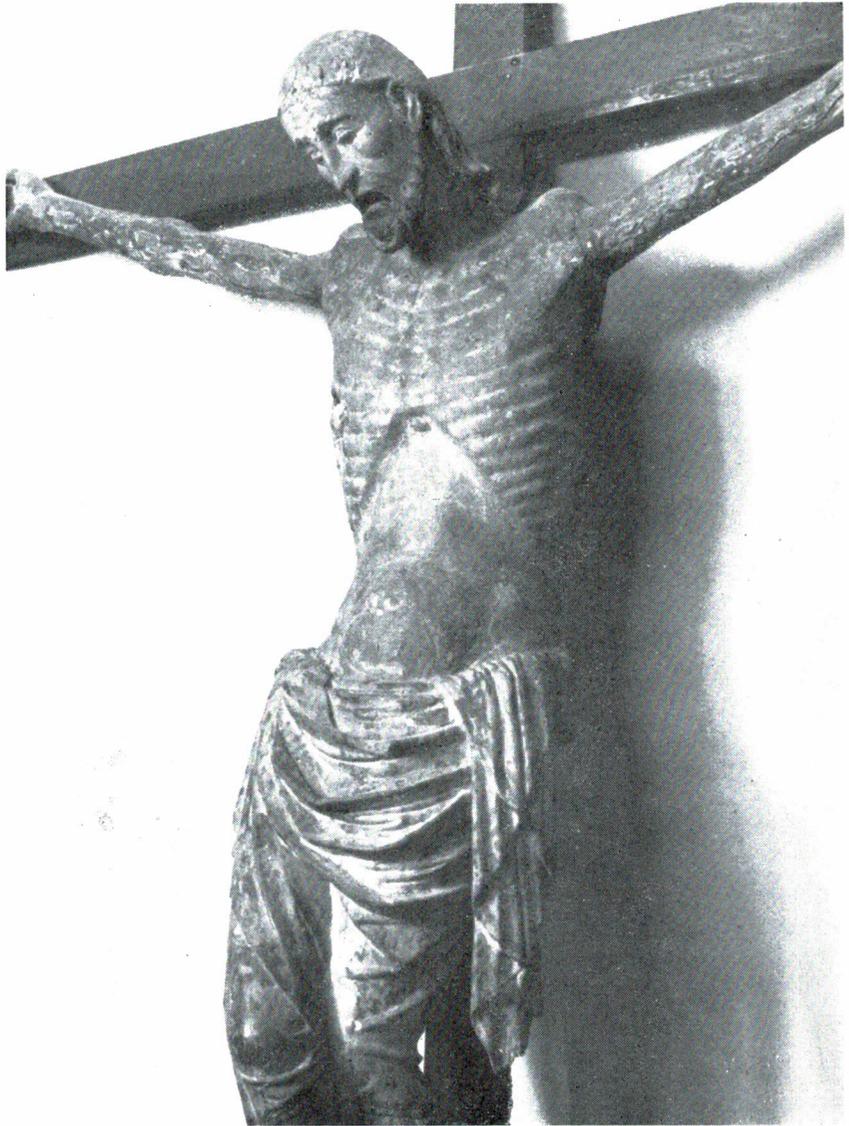
realistiche, caricate spesso, in immagini analoghe, di significati macabri. L'addome, sul quale essa non rileva tagliente, per un ricercato effetto di anatomia drammatizzata, è reso con una modulazione attenta e delicatissima dei piani, giù fino al bacino, in parte scoperto: di un'arte che si crederebbe già inoltrata nel Quattrocento. Le gambe, quasi sovrapposte, di lato si profilano con una linea elastica e sicura, giù fino ai piedi bellissimi, squarciati dall'enorme chiodo. Il perizoma, nel rivestire i fianchi, si compone in un raffinato partito di pieghe che ricadono ai lati in risvolti perpendicolari di uguale lunghezza.

Che dire del tempo e dello spazio artistico entro cui collocare questo crocifisso? Tutta la figura del Cristo e in modo particolare alcune caratteristiche testé indicate, pongono questa scultura sotto il segno, ripeto, di un'arte che non è la nostra. Ma proprio per non essersi accorto di ciò, c'è stato chi, per giustificare in qualche modo un arcaismo che non c'è, l'ha datata nientemeno che all'XI o, al più tardi, al XII secolo; datazione che un esame comparativo coi nostri crocifissi di quei secoli esclude senz'altro. Ciò che lo distingue da quelli è un diverso sentimento, che lo ricrea e tutto lo investe, è la temperie religiosa, che lo ha espresso, già tanto mutati. Determinante non è tanto l'apparente analogia di qualche particolare, non impossibile in un medesimo soggetto, ma l'immagine nella sua impostazione e significazione, cioè nel suo svolgersi secondo il tipo iconografico da cui discende. Anche se scolpita qui da noi, segue nelle inflessioni della forma e del contenuto un tipo creato in Renania all'aprirsi del Trecento, che ebbe larga diffusione, massime in Italia: il crocifisso gotico doloroso. Ma la nostra letteratura lo ignora (il che forse spiega quanto più sopra si è osservato) e poco meno la tedesca, quantunque si debba a un nostro storico dell'arte, a Géza De Francovich, l'opera fondamentale su di esso; preziosa e per l'ampia indagine e per il ricco materiale illustrativo, così difficile a reperire (1).

L'attributo di doloroso dice subito la diversità dai crocifissi classicheggianti che furono in voga fino agli ultimi decenni del Duecento. Il trapasso, che non avvenne certo d'improvviso, fu preparato e accompagnato da un mutamento profondo negli spiriti, cui contribuì principalmente il diffondersi, ad opera degli ordini mendicanti, del sentimento e del misticismo francescani, soprattutto nei

(1) GÉZA DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, Sonderheft dem Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, II Band, Leipzig 1938.





paesi nordici, che conobbero una fioritura contemporanea di eminenti figure di mistici. Da allora la Passione di Cristo diventò il grande tema dell'arte figurativa e della letteratura religiosa. Un libretto vi ebbe particolare efficacia, dettato in latino con tutta probabilità da un frate minore di San Gimignano, Giovanni de' Cauli (il Pseudo-Bonaventura), tra la fine del Due e i primi del Trecento:

le *Meditationes vitae Christi*, subito tradotte nelle varie lingue e molto diffuse. « In un periodo in cui la scultura conservava ancora molta della schematicità della maniera piú antica... la letteratura aveva già cominciato a descrivere, fin nei particolari piú esigui, tutti



gli atteggiamenti corporei del dramma della Croce e ad esprimere tutte le emozioni che essa destava. Le *Meditationes vitae Christi*... divennero il modello di questo naturalismo patetico » (2). Piú tardi, verso la metà del Trecento, s'aggiunsero le *Revelationes* di Santa

(2) JOHAN HUIZINGA, *Autunno del Medioevo*, Firenze 1940, p. 370 sg.

Brigida di Svezia, nelle quali, invece, l'ardente esperienza mistica s'accompagna spesso a un crudo linguaggio realistico, che non rifugge nemmeno da particolari scabrosi.

Un tale mutamento, che segue il trapasso, nell'arte nordica, dalle opere ancora serene del secolo XIII a quelle cariche di emozione del XIV, si coglie in modo perspicuo in sculture di due santi: Anselmo d'Aosta (1034?-1103) e per l'appunto Brigida di Svezia (1303?-1373). Scrive S. Anselmo di Gesù crocifisso: « Egli inclina la testa perché vuol darci un bacio, allarga le braccia perché vuole abbracciarci, e sembra voglia dirci: 'voi che soffrite venite a me'. Se egli ha voluto che gli si aprisse il cuore è per mostrare quanto ci ama ». E S. Brigida: « Era incoronato di spine. Gli occhi, le orecchie e la barba grondavano sangue; le mascelle aveva tese, la bocca aperta, la lingua sanguinolenta. Il ventre rattratto toccava il dorso, come non avesse più intestini » (3). L'ambiente nordico, così proclive al patetico, anzi al drammatico, alla rappresentazione del dolore fisico fin nelle sue più raccapriccianti prove, spesso con una insistenza ed esasperazione a noi perfino intollerabili, fu appunto il più propizio alla creazione del crocifisso doloroso. Già in quello che viene considerato il prototipo, tuttora nella chiesa di S. Maria in Campidoglio a Colonia, datato tra il 1300 e il 1304, i particolari realistici atti a impressionare e a commuovere i fedeli, si rivelano subito così crudi da dargli un aspetto terrificante. Il Cristo vivente nella morte, il trionfatore della morte, dell'arte romanica, e, più tardi, il Redentore morto sí sulla croce ma composto come in una solenne trenodia, diventa nell'esemplare di Colonia il Cristo straziato nelle carni, divincolato sul patibolo forcato, da cui pesantemente pende, sí che qualche decennio prima sarebbe parsa rappresentazione irriverente. Ma non ne resta diminuito l'alto pregio artistico.

Da noi codesto crudo realismo si riscontra soltanto in due crocifissi dovuti probabilmente a un medesimo anonimo autore: uno, cosiddetto di Niccodemo, in Sardegna, a Oristano; l'altro in Santa Maria Novella a Firenze. Ma sono interpretazioni spagnole del tipo tedesco e dunque sollecitate da una carica emotiva non inferiore.

De Francovich osserva che « il più esteso numero di opere che rappresentano con maggior schiettezza stilistica la preparazione e la diffusione del crocifisso gotico renano si trova non già, come sarebbe

(3) Cfr. EMILE MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen âge en France*, Paris 1931 (4ème), p. 89, e LOUIS RÉAU, *L'art chrétien - Tome II: Iconographie de la Bible*. II, *Nouveau Testament*, Paris 1957, p. 479.

logico attendersi, in altre regioni della Germania, sibbene nell'Italia centrale e meridionale » (4). Infatti in alcuni centri (nelle Marche p. e.) si costituirono addirittura delle officine di maestri tedeschi, i quali non poterono non sentire l'influenza della nostra arte, così aliena, per educazione classica, dal crudo realismo nordico.

Si è già notato che il crocifisso del Suffragio era fin dall'origine in una chiesa di Francescani; e infatti proprio in chiese appartenenti a Francescani e a Domenicani, si trova, specialmente in Italia, la maggior parte dei crocifissi descritti da De Francovich. Ma mentre in buon numero di crocifissi tedeschi la morte è rappresentata nel suo orrore fisico, con effetti tanto più insistiti quanto meno poetici, qui l'artista, pur non rinunciando nel volto a particolari fortemente drammatici, mira a trascenderli per rivelare l'infinita tristezza che accompagna il trapasso di Gesù e con la tristezza l'infinita rassegnazione. Di codeste inflessioni veristiche, pur nei limiti or ora indicati, il corpo quasi non reca traccia. Ma già nella seconda metà del Trecento, De Francovich nota che « l'agitazione psichica di derivazione renana si placa qua e là in calme distese di superfici, in nobili e euritmici atteggiamenti che preludono al Quattrocento ». Ciò è ben visibile anche nel nostro esemplare, in cui la modulazione dei piani farebbe appunto credere di trovarci alle soglie del Quattrocento. Nondimeno si avvertono ancora, pur con le modificazioni recate dal tempo e dall'ambiente, caratteristiche derivate dai due archetipi: il crocifisso di Colonia e quello in pietra di un portale della cattedrale di Strasburgo, datati da De Francovich rispettivamente al 1300-1304 e 1280 circa.

Vediamo più particolarmente.

Già s'è notato il serto di fune ritorta che corona il capo e si trova più o meno simile in buona parte dei crocifissi di questo tipo; inoltre gli omeri slogati come nel prototipo di Colonia e in altri posteriori. Purtroppo l'impossibilità di riprodurre fotografie a conferma dei richiami e dei raffronti toglie alla nostra analisi la riprova più efficace. Il lettore che voglia documentarsi non possiamo che rimandarlo all'opera citata. Egli vedrà, p. e., a figg. 103 e 105 due esempi, fra i tanti, di crocifissi nei quali come in questo di Cervia la testa è cinta da una corona di fune ritorta; a figg. 99 e 143, del crocifisso di Colonia e di un altro posteriore, gli omeri slogati cui più sopra si accennava. Si noti poi nella scheletrica gabbia toracica

(4) Op. cit., p. 244.

del nostro, il prolungamento appuntito dello sterno, pur ridotto in confronto ad altri al minimo, che è una caratteristica dei crocifissi renani; e l'arcata epigastrica ad angolo acuto quale si riscontra in buona parte dei crocifissi che risalgono al prototipo di Strasburgo: non per simiglianza di forma quanto perché essa non rileva tagliente sopra un addome fortemente rientrante. Nel nostro, dicemmo, l'artista non insiste nell'accentuare particolari anatomici di un verismo a bella posta ricercato; anzi nell'addome modula i piani con delicatezza rara. In ciò si discosta dal tipo renano e si avvicina allo strasburghese. Analogie in questo senso si possono riscontrare in un gruppo di crocifissi che si trovano in Toscana: a San Gimignano (chiesa di San Pietro), a Siena (chiesa di San Domenico), a Cortona (chiesa di Santa Margherita), databili secondo De Francovich dal 1340-50 al 1370-90 circa; nei quali, meno che in quel di Siena, è pure un qualche richiamo a questo di Cervia nel tipo longilineo, mentre in altro esemplare, pure in Toscana, a Certaldo (chiesa di Sant'Andrea) si nota, se pure non così accentuato, il sormontare della gamba destra sulla sinistra, che nel nostro è pressoché totale.

Infine un'altra caratteristica è da rilevare: il perizoma coi due lunghi risvolti simmetrici che scendono perpendicolarmente ai lati, non riscontrabili in crocifissi di diverso tipo iconografico. Pieghe analoghe si trovano p. e. in vari intagli dalmato-marchigiani più o meno della stessa ascendenza. Nel nostro esemplare si dispongono in bellissimo partito e benché tanti aspetti in esso, come meglio vedremo, inducano a pensare, quanto alla datazione, alla metà circa del Trecento, codeste pieghe ne ricordano altre in opere di Nicola Pisano e di Arnolfo: p. e. nelle Madonne della Natività del pulpito del Duomo di Siena, di Nicola, e del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, di Arnolfo: di una eleganza peraltro, nel nostro, più sciolta e mossa. Del resto De Francovich aveva già notato che nel crocifisso di Colonia le pieghe dure e angolose « che non sembrano ricavate dal legno ma invece scolpite in pietra, si cercherebbero invano in questa forma ed espressione plastica tutta particolare, nella scultura francese e tedesca, e invece ricorrono identiche nelle opere di Nicola Pisano » (5). Ripetiamo che l'intaglio di Colonia De Francovich lo data al 1300-1304 circa, cioè alcuni decenni dopo le opere più sopra citate dei due scultori; e che Arnolfo fu, come è risaputo, discepolo e collaboratore di Nicola.

(5) Op. cit., p. 243.

Che il crocifisso di Cervia appartenga dunque al tipo cosiddetto gotico-doloroso di creazione renana, dopo le derivazioni e consonanze che via via abbiamo indicato, non credo si possa mettere in dubbio. Circa la datazione, abbiamo piú sopra accennato alla metà del Trecento circa; ma aggiungiamo subito di non escludere la probabilità di un anticipo o di un ritardo anche di piú di un decennio. Il problema della datazione in questi casi è tutt'altro che facile da risolvere. Lo è tanto poco che fra i diversi studiosi che si sono occupati di questi crocifissi ha dato luogo per una stessa opera a oscillazioni di data cosí forti da giungere in certi casi addirittura al secolo. Osserva De Francovich in proposito: « Nel nostro caso la difficoltà è accresciuta dal fatto che si tratta di un solo genere iconografico, il crocifisso, in cui il frequente fedele ripetersi in vari esemplari delle medesime particolarità formali offre scarsi appigli al tentativo di fissarne la successione cronologica. Ed è sempre sottinteso che qualunque datazione non può, per le ragioni or ora esposte, avere limiti cronologici molto precisi e rigidi » (6). E piú oltre, confrontando due gruppi di crocifissi tedeschi, spiega in parte codesta incertezza cosí: « L'apparente concordanza degli accenti vuoi dolorosi vuoi patetici c'è fra i due gruppi di crocifissi; ma questi accenti sono filtrati entro schemi stilistici esteriormente simili attraverso gusti fondamentalmente diversi. Questo fenomeno di un palese ricorso, durante gli ultimi decenni del Trecento, di forme tipiche per il principio del secolo, si osserva del resto un po' dappertutto nella scultura trecentesca in Germania » (7).

È ciò che si avverte nel nostro crocifisso: il serto di fune ritorta, il viso alterato dal dolore, la bocca aperta, gli omeri slogati, il torace scheletrito, sono particolari che salvo il grado d'intensità si trovano già in crocifissi renani del principio del Trecento, a cominciare da quello di Colonia; come se ne trovano altri nel crocifisso di Strasburgo (1280 circa), quali la morbida carnosità del modellato dell'addome e la caratteristica fattura del perizoma a risvolti simmetrici e paralleli. Ma sono consonanze e assonanze verificabili anche alla metà o verso la fine del secolo, e meglio si direbbero analogie di schemi, stilemi, entro i quali l'artista fa valere, se l'abbia, la propria personalità; però non sono di molto aiuto nella determinazione, sia pure approssimativa, della data. Cosí abbiamo notato alcune analogie fra il nostro e un gruppo di crocifissi in To-

(6) Op. cit., p. 185.

(7) Op. cit., p. 195.

scana, la datazione dei quali oscilla entro un mezzo secolo; e possiamo aggiungere, rimandando il lettore alla fig. 197 del volume citato, il crocifisso di Levoča (Slovacchia) databile al 1375-1400 circa, che nell'impianto dell'immagine meno si discosta dal nostro. E appunto in esso si nota la ripresa di elementi formali d'intorno al 1300. Così, risalendo nel tempo, fermiamoci davanti al crocifisso che a Pisa è in San Giorgio dei Teutonici: certe affinità sono ben visibili, specie in ciò che è della rappresentazione del dramma divino, qui più accentuato in senso veristico, come vedi nel particolare del bianco degli occhi rimasti socchiusi.

Ci resterebbe da dire qualcosa intorno all'artista che ha intagliato questo crocifisso, se ogni industria in questo senso non fosse vana. Tutti i settanta e più crocifissi studiati da Géza De Francovich sono anonimi e cade quindi anche la possibilità di far gruppo intorno a qualche nome che fosse rimasto. Lo stile può indurre a credere che si debba a un artista italiano ispiratosi a crocifissi d'impronta tedesca che al suo tempo nelle nostre regioni si saranno trovati probabilmente in maggior numero di quanti poi non ne siano rimasti. Da quelli avrà preso l'avvio nell'impostazione sommaria dell'immagine, attenendosi a caratteristiche iconografiche che magari gli stessi Francescani committenti gli avranno raccomandate. Ma entro questi limiti si è mosso con una notevole libertà di eloquio. Si direbbe anzi che pur vincolato al tipo iconografico egli sia rifuggito da quanto in altri è voluta manifestazione oratoria. La nobile compostezza del corpo di Cristo è lì a dimostrarlo, e se non poté rinunciare alla nota patetica, non v'indugiò al punto di renderla fine a se stessa, anzi, pur dandole nella bocca e negli occhi una forte accentuazione drammatica, pose ogni attenzione a trascenderla nella commozione religiosa che intese significare.

Le fotografie qui riprodotte furono fatte eseguire dalla Soprintendenza alle Gallerie di Bologna e già pubblicate da ANTONIO CORBARA a corredo del suo scritto *Il Crocifisso ligneo di Cervia*, in « Studi Romagnoli », V (1954), pp. 459-465.